

## 研究ノート

## シェイクスピア劇の上演について

## ——演出と演技をめぐる——

横 森 正 彦

## (一)

演劇は総合芸術なので戯曲、演出、役者、演技、舞台装置、照明、音響効果、衣裳、舞台美術などから成り立っている。ところがエリザベス朝時代のシェイクスピア劇の上演では、先のような分業化の型はとらず、あくまでも戯曲、役者、背景、小道具、衣裳、演技方法を中心に共同作業をしながら、なかでも役者の喋る台詞と演技と身体言語の表現力に力点をおいた。もっぱら役者の力量にかかっていた。エリザベス朝時代では役者間の競争ははげしく、演技や台詞まわしなど訓練はきびしいものであった。フェンシングやレスリング、踊りや歌、音楽などさまざまなものを修得しなければならないのは現代の役者も同じである。しかし、当時も現代も舞台の中心にあるのは役者の台詞まわしと演技力であ

ることに変わりはないのだが、現代の上演のように役割の分業化はつきりしている場合はまとめる人間が特に必要となってくる。一つの舞台を上演可能にするために指揮をとり、とりまとめるのは演出家（時には舞台監督）である。このような役割をかつて果たしたのがシェイクスピアであり、日本では能役者の世阿弥である。彼の『風姿花伝』は役者の訓練のためには貴重な古典作品といえる。

演出家は舞台のなにもない空間に、なにかを出現させなければならぬ。明確な演出意図を観客の心に印象づけなければならぬ。上演のためには本読みと作品分析をして、中心思想、テーマ、プロット、心象、人物の生活と性格の理解を深めておかねばならない。本稿ではシェイクスピア劇の上演に関して、演出と演技の面から考えてみたい。

## (二)

エリザベス朝時代には善徳を説く道徳劇と聖書の物語を劇化した芝居が流行していた。もちろん、これらの劇の影響をうけていたシェイクスピアは、庶民によく知られていてなじみのある素材を用いて、彼らに楽しんでもらうために、喜んでもらうために、歴史劇、喜劇、悲劇、ロマンス劇、詩、ソネット集などあらゆる分野の作品を他の劇作家には比較にならない程の劇作術をもつて描き上げた。彼の劇作家としての人生を考えると、劇作家としての修業ともいえる習作時代、世の中に劇作家として登場した歴史劇の時代、陽気な喜劇の時代、暗い喜劇と偉大な悲劇の時代、そしてロマンス劇の時代と大きく区分できる。人生の悲劇をテーマにしたロシアのドルストイ、人生の喜びと感動をテーマにしたアメリカのマーク・トウェーン、家庭と社会の問題をテーマにしたイギリスのチャールズ・ディケンズはシェイクスピアと同じテーマを扱ったすぐれた作家だと思うが小説形式で書いた。彼らは小説家として世界を代表する人たちで、彼らの名をここにあげたのは、常に新しい演出意図のもとで、この三人の作品は今まで数えきれないほど世界の各地で舞台化され、映画化されてきており、グローバルな意味で芸術文化の向上に多大な貢献をしてきたからである。

さて、シェイクスピアの戯曲に登場する人物たちといえば、親子、兄弟姉妹、友人、恋人、夫婦、上司部下、老人と青年の人間関係の型で登場しており、シェイクスピアは人間をみるとき、先づ人間の関係の個性の中でみたのである。その関係にはある種の感情とある種の感動が起こる。そのことをシェイクスピアは作品の中で、観念的で論理的な型で描くというより、むしろ日常生活にありそうな具体的な型のもので描写した。彼の作品は四百年以上の間、さまざまな演出家の手によって作品の演劇性を新たに掘り起こすために上演され続けてきた。人間の視点が数多く重なり合い、ぶつかりあっている演劇は、演出家達の手で、常に新しい方法でみせてくれた。演劇は人生のためにあり、人生の批評であり、さらにいえば演劇は問題を提起する、という考え方があることはよく知られていることであるが、シェイクスピアの作品は古典ものとして、各時代に人間への問いを続けてきた。作品から発せられる問いかけを感じとり、つかみとるためには、その前提として必要なことは、鋭い心の目で深く読みこみ、作品の理解を深めることであり、同時に日常生活の中で、人間社会へ常に鋭い目をむけていることである。言いかえるなら、自分が生きている現在に対して、あるいは時代に対して問題意識を常に持ち続けることである。自ら現実の社会のものをごとを読みとれる力と、見つめる目を育てておかねばならない。そうでないと、作品からの問いかけを感じとることはできないし、見つめることはできないだろう。

う。

このようなことが舞台上演の条件の重要な要素であり、さらに上演に際しては作品とそれを観る観客と社会のことをぬきにしては考えられない。ヤン・コットはいう。「シェイクスピアはわれらの同時代人」である<sup>(1)</sup>。

たとえば、二十一世紀を目の前にしている現代、冷戦構造は終ったと言われるが果たしてそうだろうか。地域紛争や緊張関係が地球上に数えきれない程みられる。グローバルな意味で、人間は各地で戦いにあけくれ、人々が疲れきっているのが現代であるといえる。個々の人間関係でも、国家関係でも大きな問題を抱えているのが現代である。この現代の問題は、本質的な意味でシェイクスピアの悲劇や歴史劇の中にもあり、彼の作品を上演した時、観客の心をひきつけ、高い評価をうけている所以はそのことにある。現代のような社会不安と危機的な状況のなかで生きている人間にとって、シェイクスピア劇の上演は自分の置かれている立場をみせられているかのように、作品の登場人物と自分とが重なってみえてくるのである。シェイクスピアが書いた悲劇や歴史劇には、生と死、正気と狂気、裏切りと善意、破壊的な人間と病んでいる社会が描かれていて、他人を不幸に陥れ、平和な社会を好まない人間が登場し、大衆を巧みに操る権力志向の人間が登場するのである。他方で、彼の書いた喜劇やロマンス劇には、真実の愛、忠誠と無私の献身による平和と調和の世界が描かれている。

さらに彼の書いた全作品に貫いているのは時のイメージで、代表的な台詞として『お気に召すまま』の歌「Take the present time」であり、いまひとつバラのイメージが繰り返されることによって人生のはかなさを象徴している。

アメリカ演劇の『青春の甘き小鳥』(T・ウィリアムズ、一九五六)<sup>(2)</sup>は老いていく自分におびえている名女優と小さい町でスターを夢みて、苦悩しながら麻薬に溺れている若い男との心の触れ合いが描かれているのであるが、老いと青春の苦悩をテーマにしている。この作品にも、シェイクスピアが書いた時のイメージと時の残酷さが描かれており、このことは今日的な問題でもあることを意味する例である。演出家は作品が何を問題にしているのか、分析し、演出の構想を考え、演出意図を明確にしなければならぬ。当然であるが、演出家は役者の中にあるエネルギーを可能なかぎり引き出し、ダイナミックな舞台に仕上がるような役割を果たさなければならない。

### (三)

演出に際しては、エリザベス朝時代にシェイクスピア劇は書かれたのであるから、当時と現代とは言語、時代、場所、劇場構造、役者、観客などの状況・条件がちがうことを認識しなければならない。作品の時代的背景、作品のプロットをまず理解し、登

場人物の性格とテーマをきちんと理解して、演出意図に従って、時には場面を現代化し、一般の観客に理解しにくい台詞を今日の観客にわかりやすい表現に変えたりカットしたり、時には新しい表現をつけ加えるなどさまざまな工夫が必要である。たとえ古典の作品であつても、今日現代の観客の感覚のリァリティを喚起するのでなければ、今日、上演する舞台として、存在感は薄れる。

シェイクスピア劇を日本で上演する場合、翻訳された言葉で上演されているのが圧倒的に多い。ある面で翻訳ものによる失われたものも多くあるかもしれないが、ある一面において、シェイクスピア劇の受容史をみれば、明治以来文学、芸術にかかわってきた数多くの小説家、詩人に、広く言えば文学者、芸術家、音楽家に多大な影響を及ぼしてきた。このシェイクスピアの受容は日本の文学界、演劇界への多大な貢献となっている。

最近、本場ロンドン、ブロードウェイをはじめとして、世界の各地域の劇団が来日して上演している。日本の劇団が外国の気鋭の演出家を招いて、上演することが一九七〇年代にはいると際立つのである。

日本人にとって、シェイクスピアはなじみ深いヨーロッパの代表的な劇作家の一人である。明治以来、彼の劇は翻案されたり、翻訳されて、今日まで上演されてきた。それぞれの時代にさまざまな演出家や役者による作品の分析と解釈によって上演されてきた。しかし、大切なのは演出方法や型は別として、本質的な意味

で原作の色あい、もち味を失わせるようなことをしてはならないと考える。かつての上演で、異色の興味深いものといえば、歌舞伎の片岡孝夫のハムレット、元宝塚の麻実れいのハムレット、そして「京劇マクベス」(原題、欲望城国)である。これは台湾の当代伝奇劇場によるマクベスの世界を紀元前三世紀の中国の戦国時代の舞台に設定し、京劇の伝統的な演技と様式で上演されたものである。さらに中国では、一九九〇年以降、北京人民芸術劇院の創立四十周年のシンポジウムが北京で「北京人民芸術劇院演劇学派国際学術討論会」、上海でシェイクスピア祭が催されるなど、中国の各地域でさまざまな企画がなされている。世界の演劇人の目が北京や上海をはじめとして東京などアジアの主要都市にむけられてきている。一九九〇年以降、日本国内での内外の劇団によるシェイクスピア上演は目白押しである。

ここで、一九九〇年以後舞台作りの点で、演出と演技において個性的で、高く評価できる例をとりあげてみることにする。

# (1) 「流山児ハムレット」(構成・演出流山児祥、演技陣 流山

児事務所、本多劇場、一九九〇)

アジアのハムレットと銘打ったこの上演は、上杉祥三作・演出の「BROKEN ハムレット」が原作に日常生活に生きる若者たちとを重ねあわせたところが特徴的であったのに比べて、舞台背景は権力闘争をつづけるアジアのとりでという設

定で、狂気を演じるハムレットに、女装のための衣裳を父王の亡霊が与える。亡霊を全面におしだす演出である。全共闘世代の目でこの舞台は作られていた。舞台効果としてインターナショナルの歌声が流れる中で、権力者に抵抗する者たちが銃殺される舞台のはじまりと終りは衝撃的であった。両者の上演は若者の生きざまと苦悩、彼らのもつ正義感から起る行動が実現しなかったことへの挫折感が強烈に表現されていた。

- (2) 英語版「ハムレット」(演出ユーリー・リュービーモフ、演技陣レスター・ヘイマーケット劇場、銀座セゾン劇場、一九九〇)

この上演は演出・美術はソビエト、演技陣は英国。舞台は墓場の場面からはじまり、ハムレットの死によって上演は終る。権力闘争の劇で政治的なメカニズムに坎じがらめになっていく人間の生を描くというより、ある環境の中におかれた人間がどのような行動をとるかに力点があった。舞台全体を通して、装置として墓場がおかれ、巨大な手織りのカーテンが見せ場を作った。このカーテンがさまざまな演劇空間を作り出した。ダニエル・ウエップのハムレットは苦悩する人間というより、知的生活に生きる青年を表現した。

- (3) ロシア語版「ハムレット」(演出バレーリ・ペリアコービッチ、演技陣、ユーゴザパト劇場、渋谷パルコ劇場、一九九〇)

視覚的で情感あふれる演出で、どちらかといえば知的な解釈はおさえぎみで、権力の暗い闇を象徴するかのように照明を駆使して、明暗の対照を鮮烈に表わし、深い闇からの人物の登場はみごとといえる程効果的であった。ビクトル・アビーロフのハムレットは繊細で知的な青年像を演じるのでなく、行動的で、情熱的なエネルギーを大きく振幅させる演技をみせた。演出の面では、音楽的で、照明効果が圧巻、役者のエネルギーの放射は実に野生的であった。

- (4) 「夏の夜の夢」、「リア王」(演出ケネス・ブラナト、演技陣ルネサンス・シアター・カンパニー、東京グローブ座、一九九〇)

圧巻であったのは、張り出しの赤い円形の舞台と金属性の壁を使用し、同じ舞台装置で二つの作品を交互に上演したことであった。装置の赤は、喜劇では愛の表現の象徴として、悲劇では血まみれの残酷さを表わす象徴としていた。演出方法は演技に力点がおかれていて、どちらかといえばオーソドックスなスタイルであった。

「夏の夜の夢」では現代的な衣裳を使って、リアリティを出そうとしていたようであったが、現代の感覚を必ずしも印象づけるものではなかった。しかし、劇中劇の職人たちの軽妙な動きと台詞回しは上滑りすることはなく観客の耳を快いものにした。

「リア王」は、張り出し円形舞台の装置の赤と同様、国王と貴族たちの衣裳は赤で、悲劇にふさわしい恐怖と不安と流血のイメージで舞台は作られていた。また、エマ・トンプソンの道化は女性が演じるのは異例であった。プロットの面で見ると、主筋のリアと脇筋のグロスターが老いた姿で、同じ衣裳とともに登場した場面は二人が高貴な身分を追われた身の上であることを象徴的に表現した演出方法であった。

(5) 「ロミオとジュリエット」(演出バレーリー・ペリアコービツチ、東演・ユーゴザパト劇場合同公演、東京芸術劇場小ホール2、一九九三)

劇団東演とモスクワのユーゴザパトの合同公演で、ロシア語と日本語で行われた。劇中、モンタギュー家はロシア語で、キャピレット家は日本語で、両家が対立関係にある型を象徴的に表わすために二つの言語の上演形態をとった。演出のねらいは、世界各地での紛争をイメージに、両家の対立、言語の断絶を明確にしようとした。台詞がとびかうなかで、人間と人間との心が通じあわないいら立ちがうまく表現できていた。

(6) 「十二夜」(演出マイケル・ペニンソン、演技陣 俳優座、東京グローブ座、一九九三)

オーソドックスな舞台作りで、衣裳は現代服、舞台装置は抽象画にみられるような曲線、直線を駆使していた。嫌われ者

の執事マルヴォーリオの中野誠也はペテンにかかってから小気味のよい、スピード感のある演技で際立っていた。サー・アンドルーの加藤佳男が一人寂しそうに去っていく所とマルヴォーリオの中野誠也は疎外された人間のもの悲しい姿を身体言語をとり入れた型で巧みに演じた。

(7) 「夏の夜の夢」(演出蜷川幸雄、演技陣 劇団TPT、ペニサン・ピット、一九九四)

定評のある蜷川演出はいつもざん新で、観客の意表をつき、驚ろかせ、興奮させるものであり、名実ともに蜷川シェイクスピアといえる。

今回、装置は京都の竜安寺をイメージにしたもので、白い砂に石を配置するものであった。この山水の石庭は夜の森の場面で、若い恋人たちと妖精とが登場し、恋人たちは愛をささやき、妖精はいたずらし、恋人たちの関係を混乱に陥しいれた。森の場面は現実と非現実の世界が交錯し、演出方法の工夫と役者の演技力が求められる所である。

白石加代子はヒポリタと妖精女王タイテーニアの二役、原田大二郎はシーシユースとオベロンの二役であったが、前者は台詞を自在に操る演技力で、ふくらみと軽妙さが際立った、一方後者は深みがあって、違和感のない喋りであった。職人たちが外の道路から自転車などで登場する風景は驚きで、妖精バックの京劇俳優、林永彪が曲芸のような動きをみせてく

れたのは興味深く、楽しいものであった。

- (8) 「ハムレット」(構成・演出・音楽・美術 J・A・シーザー、演技陣 演劇実験室◎万有引力、本多劇場、一九九四)

この劇団は故寺山修司の率いた天井桟敷の流れをうけている。この舞台は呪術を思わせるような音楽がはじめから終りまで流れ続け、独特の雰囲気をも出し出していた。場面転換はテンポが速く、舞台は視覚的であった。台本は坪内訳を使っており、水岡彰宏演じるハムレットは心理的な面をもう少し強調した方がよかった。作品全体に流れる死のイメージに、ハスの花や盆ちようちんを使ったのは観客の視覚に訴えるのに効果的であった。個性的な登場人物が多く、彼らの内面をもう少し深く掘りさげる必要があったのではないかと思った。

- (9) グロープ座「ハムレット」(共同演出ロン・ダニエルズ、ステイブン・メイラー、グロープ座のプロデュース公演) シェイクスピア全作品の上演をめざして平幹二郎は各作品に挑戦中である。

この作品は平幹二郎の一人芝居のようであって、脇をかためる演技陣をもう少し検討した方がよかった。この上演に比べて、英国の演出家エドワード・ホールによる「リチャード三世」のリチャード三世役の平幹二郎は六十を越えていることを感じさせない躍動感があり王座をめざすもの特有の異様な

行動を巧みに演技した。上演全体にバランスがとれていた。

いずれにしても、ハムレット役の平幹二郎は複雑な人間ハムレットの青年像をうまくこなしていたが他の役者の力不足なのか呼応関係がうまくとれていなかった。また、言葉のキャッチボールが不自然にみえた。演出家ロン・ダニエルズ(英国ロイヤル・シェイクスピア劇団)はパジャマをハムレットに着せたことで有名であるが、今回、狂気を演じるハムレットが小川敦子のオフィリアに口紅をぬりたくる発想と演技は興味深かった。

- (10) 「ベリクリーズ」(演出遠藤栄蔵、演技陣 板橋演劇センター、東京芸術劇場小ホールI、一九九五)

板橋演劇センターはシェイクスピア上演を専門とする劇団で、地味であるがテクストに忠実に従う演出法で上演し続けてきた。この劇団はリージョナル・シアターとして、地域文化振興のために設立された。英国、米国ではこの形式の劇場活動は盛んである(例、英国のレパトリー・シアターなど)。板橋演劇センターが上演したこの作品はロマンス劇の一つで、悲劇とちがって、死と再生がテーマで、最後は和解決する。舞台は四方客席で劇場の三方の扉を駆使して、人物の登場、退場に使い、心を隠している人物たちは仮面を付けるという演出方法であった。台本に六ヶ国の名が出てくるので、登場人物の衣裳の色や形で、どこの国であるか判断できるように

なっており、四方客席とも観客側からみて、正面になるような演出手法になっていた。芝居の案内役はテキスト通り、詩人ガワの語りによって物語を進行させた。

以上からわかるように数多くの作品の中でシェイクスピアの悲劇の代表作『ハムレット』は次々に上演された。様々なハムレット像が描かれた。優れた演出家と役者による舞台は現代社会を思わせる矛盾を役者の息づかいの中で抽象としてではなく具象として感じさせてくれた。何故、これ程までにシェイクスピア劇が上演され続けられるのか。特にハムレットが何故もてはやされるのか。言えることは作品が投げかける疑問は人間が生きるうえで現代人にも通じるものがあるからだ。また、シェイクスピアは作品を書くうえで中世的要素を考えると同時に近代的要素を考え、『ハムレット』を近代人として描写したからともいえよう。いずれにしても、日本の現代演劇を考えるうえで、シェイクスピア劇の上演は欠くことができない。その原点は、築地小劇場と土方与志、小山内薫であるが、そこから育った人たちが俳優座、文学座、民芸の中心的な存在となり、今日まで演劇界を導いてきた。その劇団の千田是也、杉村春子、滝沢修は、役者兼演出家として演劇界に多大な貢献をしてきた。彼らはシェイクスピア劇の本質をリアルに表現することと、自分の人生を生きることとに結びつけてきた。

#### (四)

エリザベス朝時代にはさまざまな政治的、社会的な問題が起っていた。その中で、どのようないきさつでシェイクスピアの作品が生まれてきたのか、長い年月、時間をかけて、世界中の研究者や演劇家が研究してきた。われわれは、当時のロンドンの人々が上演される舞台を目の前にして、役者の台詞にどのように反応したのかに興味と関心があると同時に、現代の人々が役者の喋る台詞まわしに対して観客の反応がどうであるのか興味深いところである。たとえば、マクベスがダンカン王殺しを正当化しようとした場面の時、マクベスがどのように言い、それに対して、観客がどのように反応するか。また、マクベスがそれとなく喋った言葉でも、観客の想像力には彼の悲劇的な内的カオスを暗示するものに聞こえてくることもある。これは、まさに台詞の二重性を意味するものであり、それを暗示することによって、観客は演劇もっている本質的な意味での体験ができる。

このようなことを踏まえて、原作のテーマに深く関わる台詞で、しかも演出意図を明確にする上で左右する台詞の箇所の例をあげて考えてみることにしたい



CHORUS: Two households, both alike in dignity,

In fair Verona, where we lay our scene,

From ancient grudge break to new mutiny,

Where civil blood makes civil hands unclean.

From forth the fatal loins of these two foes

A pair of star-cross'd lovers take their life;

Whose misadventur'd piteous overthrows

Doth with their death bury their parents' strife.

(Prologue, 1-8)

この序詞はソネットの十四行形式で書かれていて、ヴェローナの二つの名門、モンタギューとキャピュレットの両家の争いと不和について語っており、この両家のロミオとジュリエットは「不幸な星の恋人」で、二人の美しくも悲しい死が両家の不和に終止符を打たせる。この作品は『ハムレット』に代表されるような性格悲劇でなく、運命的な悲劇で、悲恋の要素をかねそなえた作品である。この作品は「愛」と「死」がテーマになっている。対比的なイメージ、夜と朝、闇と光、黒と白があらわれている。

JULIET: O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?

Deny thy father and refuse thy name;

Or if thou wilt not, be but sworn my love

And I'll no longer be a Capulet.

ROMEO: [Aside.] Shall I hear more, or shall I speak at this?

JULIET: 'Tis but thy name that is my enemy:

Thou art thyself, though not a Montague.

What's Montague? It is nor hand nor foot,

Nor arm nor face, nor any other part

Belonging to a man. O be some other name!

What's in a name? That which we call a rose

By any other word would smell as sweet;

So Romeo would, were he not Romeo call'd,

Retain that dear perfection which he owes

Without that title. Romeo, doff thy name,

and for thy name, which is no part of thee,

Take all myself.

(Act II, scene ii, 33-49)

‘A pair of star-cross'd lovers’は運命悲劇の色彩が強く、‘womb’、‘tomb’、‘virtue’、‘vice’、‘swan’、‘crow’のような作品の中で対照的・律背反的なものが作品構成する要素を内包している。#44 ‘That which we call a rose \ By any other word would

smell as sweet」とジュリエットは言いながら、*'name'*の言葉を六回も使って、こだわり続けた。バラの花（愛と情熱の象徴）にたとえて、バラの名を別の名に変えても、バラの花の美しさと香りは変わらないように、ジュリエットは両家が争い、憎しみあう中で、ロミオにロミオという名を変えても、彼自身の本質は変わらないのであるからその名をすてて、自分をうけとめてほしいと願う。彼女の人生には*'What's in a name?'*は常に伸掛かる問題となっている。この作品が生れてから、今日までに、多くの文学者や音楽家がこの情熱的で美しくも悲しい愛のドラマに魂をゆさぶられ、音楽、映画、オペラ、バレエを新らたに創り出した。この作品のテーマとイメージから、次々に数多くの翻訳ものが生みだされ、上映、上演されてきた。情熱的な意味でいえば次の台詞もまたその典型的な例である。

Love goes toward love as schoolboys from their books,  
But love from love, toward school with heavy looks.  
(Act II, scene ii, 156-157)

あらゆる文学作品の中で、有名な愛のバルコニーの場面で、この場面を独創的な舞台作りをするためには思案する所である。この情熱的で、純粋な若い男女の台詞は繰り返し返され、二人の愛は若さ故、性急で、劇的な死で人生の幕をおろしてしまうのである。上

演する場合、この作品が持っている激流のようなエネルギーを、物語の表面的な流れをなぞるようなことだけはしてならない。独白的な台詞と、言葉と言葉によるせめぎ合いの処理を工夫しなければならぬ。若い二人は自分が意識していることと現実の間で引き裂かれていく様は説得力のある演技にしなければならない。

次に、シェイクスピアの詩的魔法が描いた愛の主題は喜劇作品の『真夏の夜の夢』にも描かれている。この作品はさまざまな要素(例、チョーサーの『騎士物語』、オヴィッドの『転身物語』などが素材)が混在している。しかし、劇の構成はまとまりがあり、愛のテーマは魅力的である。『ロミオとジュリエット』の場合と同様に、演出意図を明らかにする上で左右する台詞の箇所例をあげて考えてみることにしたい。

# 『真夏の夜の夢』

The lunatic, the lover, and the poet  
Are of imagination all compact.  
One sees more devils than vast hell can hold;  
That is the madman. The lover, all as frantic,  
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.  
The poet's eyes, in a fine frenzy rolling,  
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;

And as imagination bodies forth  
 The forms of things unknown, the poet's pen  
 Turns them to shapes, and gives to aery nothing  
 A local habitation and a name.

(Act V, scene i, 7-17)

具体的な筋は四つに分けられ、一、アテネのシーシユース公とアマゾンのヒポリタ女王との結婚、二、ハーミア、ライサンダー、ヘレナ、ディミートリアスたちの恋愛と結婚、三、妖精オベロン王とタイタニア女王とのめごとと和解、四、アテネの職人たちによる芝居とその中心人物ボトム、であり、なかでもハーミアは親のすすめる結婚相手（ディミートリアス）を拒否し、ライサンダーと相思相愛。アテネの法律に従えば、親のすすめを拒むと死ぬか一生独身か、であることになっている。だから、不本意でも、親の判断に従った方がよいと言われる。

But earthier happy is the rose distill'd,  
 Than that which withering on the virgin thorn  
 Grows,lives,and dies in single blessedness.

(Act I, scene i, 76-78)

人生経験が豊かな大人が持つ分別と判断に従うべきだと考えてい

る。しかし、青年にはその愛は家の強制であるとしか考えられず、真実の愛について次のように語っている。

Or, if there were a sympathy in choice,  
 War, death, or sickness did lay siege to it,  
 Making it momentary as a sound,  
 Swift as a shadow,short as any dream,  
 Brief as the lightning in the collied night,  
 That, in a spleen, unfolds both heaven and earth;  
 And ere a man hath power to say "Behold!"  
 The jaws of darkness do devour it up:  
 So quick bright things come to confusion.

(Act I, scene i, 141-149)

ライサンダーの台詞で、自分は物語や歴史で読んだり、聞いたりして知識として知っているが、真実の恋はなかなか平穩に進まないと考えている。ハーミアの言う、不本意の結婚か死か、決断を迫られている。結局、ライサンダーとハーミアはアテネの町はずれの「森」で落ち会うことにする。これはアテネの町の法律が届かない町にかけ落ちをするためである。「森」にはハーミアに恋しているディミートリアス、彼に恋しているヘレナ、シーシユース公祝福のために職人たちが集合。夜になると妖精王オベロンと女

王タイタニア、いたずら好きのバックが登場。若者たちのもつれにもつれた恋の行方も、結局超自然力によって、もつれた糸は解かれ、悲劇まで発展しかねないもめごとは和解への道に導かれ、結婚の型になる。次のオペロンの台詞は

All things shall be peace,

(Act III, scene ii, 377)

最後は和解で幕をおろしたこの喜劇作品を、舞台ではどのように上演されるのか。この作品を独特の装置と演出意図で上演したのがピーター・ブルックである。彼の演出手法は、三方に白い壁の空間をつくり、空中ブランコや皿まわしがとりいれられ、音楽はメンデルスゾーンの曲が流れ、叙情的、情熱的な雰囲気をもし出した。東洋風の音楽とそのしぐさ、妖精たちの歌は『真夏の夜の夢』の神秘的で不思議な森の場面を効果的にするのに余りあるものであった。また、白い壁の上の歩廊で操る針金は森林を象徴するものであった。妖精オベロンとバックののるブランコは立体的空間を創り出し、妖精は若者たちのもつれた恋を操った。ブルックとロイヤル・シェイクスピア劇団の手による東京公演は、ブルックのシェイクスピアであり、ブルックの表情が舞台にはつきりみえてきた上演であった。

## (五)

演劇の目的はハムレットの台詞をかりるならば次のようである。

To hold as 'twere the mirror up to nature:

(Act III, scene ii 22-23)

つまり美德は美德として、愚行は愚行として、時代の諸相はそのままに映し出してみせることである、と述べている。シェイクスピアは人間について、人生について、社会について、人間関係についての優れた、鋭い心眼をもった観察者である。数多くの人間の視点が複雑にいくんでいるのが演劇であるがそれを描いたのがシェイクスピアである。

シェイクスピアは人間と人生について舞台にたとえて、マクベスに次のように語らせている。

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,

Creeps in this petty pace from day to day,

To the last syllable of recorded time;

And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
 Life's but a walking shadow, a poor player,  
 That struts and frets his hour upon the stage,  
 And then is heard no more. It is a tale  
 Told by an idiot, full of sound and fury,  
 Signifying nothing.

(Act V, scene v, 19-28)

人生は歩きまわる影法師、あわれな役者、出番があると、気づいて歩き、わめきちらし、あとは舞台から退場、の台詞は、人生のはかなさと人間の愚かさを“fools” “candle” “shadow”で象徴的に描写している。また、ハムレットは二幕二場で人間を讀美しながらも、人間の醜い面ばかりにこだわり続けるのである。

What a piece of work is a man!

(Act II, scene ii, 303)

登場人物の台詞を含めて、演出家（あるいは役者）の役割は作品の構成と本質について考え、作品の理解を深めるために、時代的背景を知り得ていなければならない。また、ひとつの例として、ハムレット、マクベス、オフィリア、マクベス夫人が悲劇的人物として喋る台詞はどのような意味なのか、また、作品全体の中で

どのような意味になるのか、考えなければならない。同時に彼らの性格と生活を深く掘り下げ、彼らの生きざまと心を、役者の心の中に十分に作用させ、役者の肉体と言葉を通じて、観客の感性に問いかける。

広い意味で言えば、テーマをつかみとり、それをどのように感動的に劇的に観客に伝えねばならないのか。次に台詞の表に書かれた意味と裏に流れている登場人物の感情表現の意味を考え、この裏表の意味を的確にとらえておかねばならない。そして、舞台作りの仕事として、舞台の動き、登場と退場の仕方、間合い、装置、照明、背景、効果など舞台全体の構想をねり、役が求めるものと役者の肉体的、精神的な条件が合うものを配役として生かす。役者はうわべの感情表現はせず、状況設定された行動と、役に立ちむかい、言葉と肉体の動作、しぐさ、身体言語によって、観客の感性に訴える。基本的には脚本選び、作品分析と解釈、演出的分析、演出のプロット、本読み、立ち稽古、舞台稽古などにより演劇は創造される。

#### (註)

- (1) Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, tr. B. Taboriski, Methuen & Co., Ltd., London, 1970.

コッティッシュという形容詞が生まれる程現代の演出家たちに大きな影響を与えた。彼の書いたものはピーター・ブルックなどの

演出家の芝居作りにインスピレーションを与えた。彼は日本演劇の中の様式の問題に深い関心を持っていた。

Press, 1949.

- (2) 劇団民芸の上演台本『悲劇喜劇』、早川書房、一九九五年十月号)。

- (3) 坪内逍遙、日本における最初のシェイクスピア完訳。逍遙訳に次ぐ個人の全訳は小田島雄志。十篇以上は福田恆存(十八篇)、三神勲(十四篇)で、いずれも個人の訳である。定評のある訳として、中野好夫の『ジュリアス・シーザー』。本多顯彰の『ハムレット』、西脇順三郎の『ソネット集』がある。最近のシェイクスピア劇の上演は高い評価をうけている小田島訳が多い。

- (4) 日本の近代劇の創立者の一人で、翻訳ものを通じて、西洋の演劇の上演方法を受容しつつ、日本における新しい方法を模索し続けた。特にスタニスラフスキーの影響をかなりうけている。

- (5) ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー、ピーター・ブルック演出、『真夏の夜の夢』の上演(一九七三)

※本文の引用については次のテキストを使用した。

Text: G. Blakemore Evans, *The Riverside Shakespeare*, Houghton Mifflin company, Boston, 1974.

#### 参考文献

- (1) Alexander Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, Volume I, Dover Publications, Inc., New York, 1971.
- (2) Norman Rabkin, ed., *Approaches to Shakespeare*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1964.
- (3) Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Princeton University

## Note

**From Drama to Performance in Shakespeare**

Masahiko YOKOMORI

Viewed generally, *Hamlet* is a drama with the theme “word, word, word”. It is that, but it is much more than that. One of the things that make it more than that is that it is concerned with “to hold as ’twere the mirror up to nature.” My focus will be on the “purpose of playing” Hamlet says, the images behind the words we are apt to forget. On the other hand we must realize that the world in our age has become closer to the intensity, the crisis. And in the same meaning the play also has become closer to them, and therefore it is one of the most popular plays. The play is a mirror in which the present time can see itself.

Shakespeare has taken every kind of story and has used them to show or suggest some truths about the nature of men or well-being of men in his plays. The theme that Shakespeare has asked us is great, his mind is vivid and extraordinary. His expression is serious, precise, and subtle.

But Shakespeare did not write his plays to be read or learned but to be performed. The idea that “all the world’s a stage” in *As You Like It* is the theatrical metaphor. And directors or actors must provide an account of the currents of thought and emotion that run beneath the word in a given interpretation. Finally the audience or the reader’s best guide is his own fancy or imagination, and especially the happy audience of his plays becomes the best one.